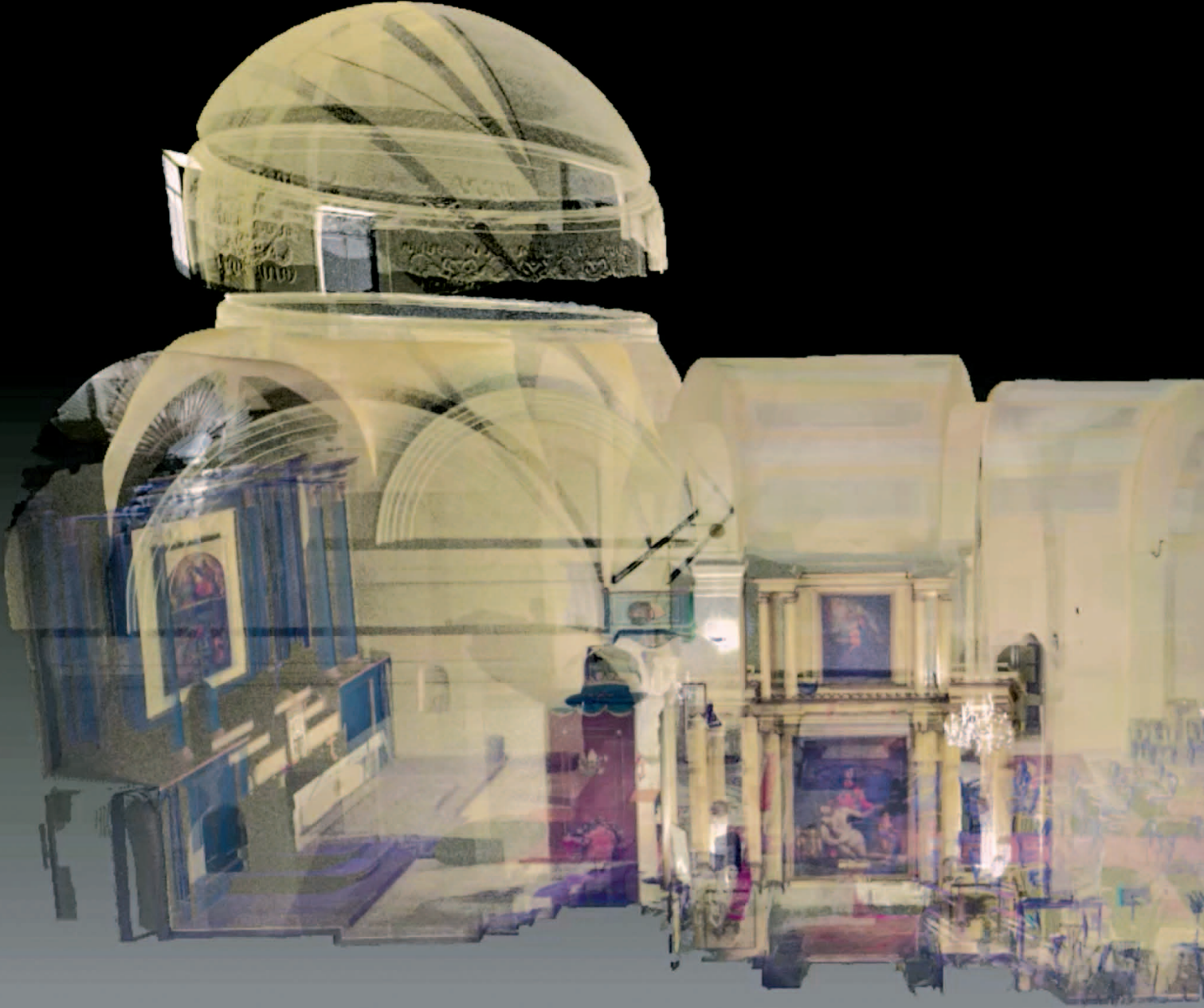
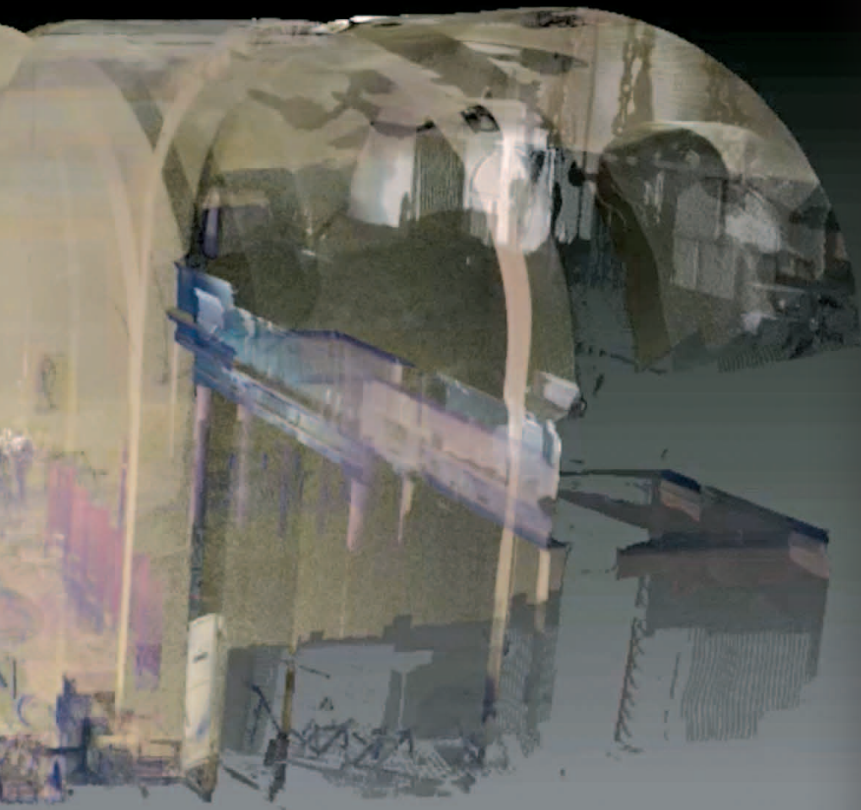


Beyoğlu'nda Az Tanınan bir Vakıf Yapısı  
SURP YERRORTUTYUN  
KATOLİK ERMENİ KİLİSESİ

A Lesser Known Waqf Building in Beyoğlu, Istanbul  
The Surp Yerrortutyun Armenian Catholic Church

Dr. Sedat Bornovalı | *Sanat Tarihçisi*





**İ**stanbul Beyoğlu'ndaki Surp Yerrortutyun (İlahi Teslis) Katolik Kilisesi'nin tarihi 18. yüzyıla uzanmaktadır. Kilise, 1802-1854 yılları arasında kentin Latin Katolik Katedrali olarak hizmet vermiş ve 1857 yılında Katolik Ermeni cemaatine satılmıştır. İçinde üç büyük sunak Rönesans üslubunda resimler, avizeler, dini merasim eşyası ve çeşitli dillerde (başlıcaları İtalyanca, Latince ve Ermenice) yazıtlar barındırmaktadır. 1831 ve 1870 yangınlarına rağmen günümüze gelebilmiş Osmanlı dönemi duvarları ve ahşap kapı kanatları tüm İstiklal Caddesi bölgesi için benzersizdir. Bitişindeki Società Operaia Italiana kazıları bölgede bir geç dönem Roma nekropolünün mevcudiyetini kanıtlamış ve binanın bilimsel çalışmalar açısından daha da vaatkar hale gelmesini sağlamıştır.

*Anahtar Kelimeler: İstanbul, Avusturya, Ermeni, İtalyan, kilise.*

**T**he Surp Yerrortutyun (Holy Trinity) Catholic Church in Beyoğlu, İstanbul, dates back to the 18<sup>th</sup> century. The church served as the Latin Catholic Cathedral of the city between 1802-1854 and was sold to the Armenian Catholic community in 1857.

It houses three large altars, Renaissance-style paintings, chandeliers, liturgic objects and inscriptions in various languages (mainly Italian, Latin and Armenian). The 18<sup>th</sup> century Ottoman walls and the early 19<sup>th</sup>-century wooden doors which survived the 1831 and the 1870 fires are unique pieces for the entire İstiklal Caddesi district. The recent excavations in the adjoining Società Operaia Italiana proved the existence of a late Roman necropolis making the complex even more promising for further research.

*Key Words: Istanbul, Austrian, Armenian, Italian, church.*



**İ**stanbul Beyoğlu'nda, İstiklal Caddesi üzerinde, Perukar Çıkma'nın başında, Odakule iş merkezinin bitişiğindeki parselde (2 pafta, 303 ada, 39 parsel) bulunan Surp Yerrortutyun (İlahi Teslis/Sainte-Trinité) kilisesi, caddeden hafif içerlek konumu ve çevresindeki büyük binaların gölgesinde olmasıyla fazla dikkat çekmeyen bir görünümdedir. XX. yüzyıl başına ait Goad haritalarında ve eski fotoğraflarda yapının, ana caddelerden günümüze nazaran daha da izole olduğu gözlemlenmektedir (Fotoğraf. 1 ve 2).

Günümüzde, Katolik mezhebince atanmış bir din adamı tarafından düzenli ayin icra edilmeyip, müdavam cemaati bulunmamakta, ancak uzun yıllardır ibadet amaçlı kullanılan bir Protestan gruba hizmet vermeyi sürdürmektedir.

İzlenebilen tarihiyle 250 yılı aşkın süredir aynı yerde ve Katolik mezhebine bağlı olarak hizmet veren kilisenin görünümü, erken dönemlerine ait birçok izi korumasına rağmen, belirli bölümlerinde muhtemelen XIX. yüzyılın ikinci yarısında aldığı hali yansıtmaktadır.

Yapıya bu isim İlahi Teslis adını benimsemiş olan Trinitar tarikatı tarafından verilmiştir. Trinitar tarikatı, müslüman ülkelerde esir düşen hıristiyanların özgürlüklerini satın almak için 1198 yılında Mathalı Aziz Jean ve Valoislu Aziz Felix tarafından kurulmuştur (Deslandres 1903: 15). Tarikatın günümüzde adı özellikle bedelini ödeyerek Cervantes'in de özgürlüğünü satın almasıyla hatırlanmaktadır (Bono 2015: 289).

Trinitar tarikatının İstanbul'daki kurumsal mevcudiyeti Karlofça Antlaşmasıyla (1699) sonuçlanacak barış sürecinde somut olarak gündeme gelmiştir. Müzakereler, Kutsal İttifakça Osmanlı Katoliklerine daha fazla ayrıcalık kazandırmak için kullanılırken, antlaşmanın on üçüncü maddesi ile Padişah, Katolik inancının serbestçe yaşanmasına izin veriyor ve Habsburg büyükelçisine bu tarihten itibaren Osmanlı topraklarındaki Katoliklere yapılan muamelelere müdahale yetkisi veriliyordu. Bu bağlamda İmparatorun İstanbul'daki Habsburg elçisinin hizmetine, aynı zamanda Vatikan temsil-



Fotoğraf 1. Kilise ve çevresi (Goad Haritası 1905).

cisi olacak şekilde Avusturyalı Trinitierlerin oluşturduğu bir grup rahip görevlendirmesine izin verilmiştir (Frazee 2009: 192).

Karlofça Antlaşmasının imzalanmasından hemen 3 gün sonra Büyükelçi Cettingen, Osmanlı başkentinde faal olan tercümanlar (dragomanlar) için Pera'da bir kilise yaptırma talebinde bulunmuştur (Hammer 1838: 470). Ancak Karlofça'da yer alan Trinitier rahip görevlendirme izni ile hemen ardından inşa edilen dragomanlar kilisesinin somut bir bağlantısı kanıtlanamamaktadır.

Carbognano/Kömürçüyan'a göre misafirhane ve kilise, 1722 yılında İmparator VI. Karl tarafından inşa ettirilmiştir. Ancak mülkün ve çevredeki evlerin tamamı, Avusturya'nın tarikatı lağvetmesinin ardından İmparatorluk ortaөлçileri ve maiyetlerine tahsis edilmiştir (Carbognano 1794: 64).

1739 Belgrad Anlaşması'nın 9. maddesinde yer aldığı haliyle tarikat, kilisesini onarması ve ayin yapması için süregelen bir izin sahibidir:

*“kiliselerini mesâg-ı şer'-i müstedîm üzere ta'mîr ve termîm ve idegeldikleri âyinlerin icrâyâ muhâlefet olunmaya ve hilâf-ı şer'-i şerîf ve mugâyir-i ahidnâme-i hümâyûn akçe mutâlebesi ve gayrî bahâne ile Pader Trinitari ta'bir olunan mezbûr râhibler ve sâirelerine rencide olunmayub himâye-i pâdişâhânemde âsûde-hâl olalar”* (Kurtaran 2006: 305).

Tarikatın ahşap kilisesi ve misafirhanesi 1762 yılındaki yangınla harap olmuş, III. Mustafa'nın Viyana'nın müdaha-



Fotoğraf 2. Kilise, cepheden, 1960'lar.

lesiyle verdiği fermanla yerine taştan bir kilise, misafirhane ve yedi tane kiralık ev yapılmıştır. Bu kilise 1770 yılında ibadete açılmıştır. Yapıya yeni bir müdahalenin Dönemin Avusturya Büyükelçisi Penkler'in İmparator I. Franz'ın tahta çıkışının ardından kendine bir loca (balkon) yaptırma talebiyle gerçekleştirildiği bilinmekte, bu vesileyle alınan izinle kilisenin genişletildiği öğrenilmektedir (Belin, 1894: 333).

Kilise, Avusturya'dan satın alınmak suretiyle 1802'den 1854 yılına değin İstanbul'un Latin Katolik Katedrali ve Patrik Vekillerinin ikametgâhı olarak kullanılmıştır (Biskupski 1968: 70). Güney yan cephesi boyunca uzanan Perukar Çıkmazı'nın önceki adı da buna referansla Latin Çıkmazı'dır (Fotoğraf. 1). Bu dönem içerisinde Avusturya hâkimiyetini simgeleyen loca korunmuştur (Fotoğraf. 3).

6 Ağustos 1831 yangını hem kiliseyi hem de aynı bün-yedeki Başpiskoposluk sarayını ağır biçimde tahrip etmiştir. Çok sayıda değerli eseri barındıran kütüphanesi, kutsal eşya ve tüm arşivleri alevlere kurban gitmiştir (Biskupski 1968: 71).

Çolakyan, 1832 yılında Piskoposun ikametgahının eski planla baştan yapıldığını, kilisenin ise yalnızca tamir edildiğini belirtir. Bu çalışmalar 1834-35 yıllarında sürmüş, ana sunak ve piskopos tahtı da yenilenmiştir. Yeni bir org da satın alınmış ve kilise 27 Ocak 1836'da tekrar hizmete açılmıştır (Tcholakian 1998: 37).

Bu dönemde Katolik Ermeni cemaati yeni bir “millet” olarak resmi statü kazanmış, yoğun olarak buldukları bölgelerde doğan kilise binası ihtiyaçlarını karşılamalarına da izin verilmiştir (Beydilli 1995: 29). Bu cemaatin XIX. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı topraklarındaki mensuplarının 70-80.000 civarında olduğu belirtilmektedir (Bozkurt 1989: 185).

1857 yılından itibaren Katolik Ermeniler'e satılan kilisede, Avusturya Büyükelçi Locası'nın ve armalarının görünür şekilde muhafaza edilmesi şartı bu satışta da teyit edilmiştir (Tcholakian 1998: 38). Söz konusu balkon ve üzerindeki çift başlı kartal simgesi günümüze değin ulaşmıştır (Fotoğraf. 3).

XX. yüzyılın ilk çeyreğinde ise kilisenin artık kullanım dışı kaldığına dair bir tanıklık bulunmaktadır (Dwight 1915: 173). Ancak sonraları kullanımın devam ettiği, daha yeni fotoğraflarda kapıda asılı bulunan ibadet programlarından gözlenebilmektedir (Fotoğraf. 2).



Fotoğraf 3. Büyükelçi Locası ve Avusturya arması.





Fotoğraf 4. Cephenin mevcut durumu.



Fotoğraf 5. Kuzey cephe, 1960'lar.



Fotoğraf 4a. Ana cephe, yan kapı.



Fotoğraf 6. Batı cephe, 1960'lar.

D'Alessio 1926 yılında, mevcut bilgileri tekrar ederek kilisenin 1762 yangınından sonra inşa edilen kilise olduğunu, 14 Mart 1799'da ve daha ciddi şekilde 1831'deki yangınlardan hasar gördüğünü belirtmiş, kilisenin fiziki görünümüyle ilgili ender yorumlardan birini yapmak suretiyle, bu süreçlerde geçirdiği çeşitli restorasyonların duvarlarda gözlemlenebildiğini ifade etmiştir (D'Alessio 1926: 314).

Sonraları kilise, uzun süre araştırmacıların gündeminde olmamış, ancak 1990'lı yıllarda Pars Tuğlacı (1991), İlmon Hançer (1996) ve Hovhannes Çolakyan (1998) çalışmalarında yapıya bir ana başlık olarak değinmişlerdir.

**Dış Görünüm:** Yapı, hemen bitişiğindeki Odakule iş merkezinin İstiklal Caddesi yönündeki toplantı ve sergi biriminin kısmen arkasında kalmakta, bu nedenle de cadde



Fotoğraf 6a. XVIII. yüzyıl cetvel derz.

üzerinden kendini hissettirememektedir. İş merkezinin inşasından önce de cephesini yine benzer şekilde kapatan tarihi bina ile cadde ilişkisinin kesintiye uğramış olduğu gözlemlenmektedir (Fotoğraf. 2).





Fotoğraf 7. Batı cephe.



Fotoğraf 7a. Mahzen.

Ön cephede (doğu cephesi) kilisenin ana iç mekânı, ortada bir büyük kapı ve üzerinde iki yuvarlak kemerli büyük pencereyle yansıtılmakta, cephenin kuzey kısmında ise üç düzey üzerinde ise bir ufak kapı, üzerine denk gelen küçük odanın penceresi ve ufak çan kulesi sıralanmaktadır (Fotoğraf. 4 ve 4a).

Ana kapının üzerinde bir haç ve bunu duvardan hafifçe taşarak çevreler şekilde iki küçük payeye oturan bir kemer bulunmaktadır. Bu cephenin bir kısmında çimento sıva üzerinde neredeyse belirsiz çizgilerle sahte derz uygulanmıştır.

Kuzey cephesi 1960'lı yıllarda net şekilde görülebilirken (Fotoğraf. 5), günümüzde bu yan kotu bir kat kadar düşürülmüş ve muhtemelen betonla tahkim edilen alt bölümü Odakule pasajında bulunan reklam panolarıyla örtülü duvar ile tümüyle gözlerden uzaklaştırılmıştır. Cephenin giriş düzeyinin üzerindeki iki katta eski pencere düzeni büyük ölçüde muhafaza edilmiş durumdadır, ancak doğramalar yeni ve niteliksizdir.

Perukar Çıkmazı'na bakan tümüyle sağır güney cephesi ise yan binadaki restoranın yapmış olduğu sanılan kısıtlı çimento, sıva kaplamalar dışında hemen tümüyle dokusunu korumaktadır. Ancak üzerine monte edilen klima cihazları nedeniyle kesintisiz şekilde algılanamamaktadır.

Arka cephe ise 1960'lı yıllara ait olduğu tahmin edilen fotoğraftan anlaşıldığı kadarıyla XVIII. yüzyıla tarihlendirilebilecek dokudadır (Fotoğraf. 6). Cetvel derz tabir edilen ve arka kapıdan içeri girildiğinde sıvasız olarak gözlemlenebilen duvar tekniği III. Mustafa devrinde yapıldığı yukarıda belirtilen inşa evresine ait olmalıdır (Fotoğraf. 6a).

Söz konusu arşiv fotoğrafında gözlemlenebilen bir diğer detay olan mahzen girişindeki metal kapı günümüzde yerinde mevcut değildir. Hemen bunun yanında mermer bir çeşme yalağı hafifçe zeminden yükseltilmiş şekilde yer almaktadır (Fotoğraf. 7).

Arka cephe, apsisin arkasına (batı yönü) denk gelen, üç kat yükselen mahzenle (Fotoğraf. 7a) de bir kat aşağı inen birimlerin cephesidir. Yine üç kat olarak gelişim göstermektedir. Cephe boyunca bazıları örülerek kapatıldığı anlaşılan pencere açıklıkları fark edilmektedir. Örülmemiş durumda bulunan bir kapı açıklığı ise döşemesini yitirmiş, dökme metal korkulukları yerinde bulunan bir balkona geçiş sağlamaktadır.

İbadethane işlevinden bağımsız birimler: Arka cephenin ortasında bulunan kapı açıklığında iki ahşap kanat bulunmaktadır. Bunlar üslup açısından ampir çağrışımlar yapmakta ve muhtemelen 1831 yangınından hemen sonra yapıya eklenen aksam arasında bulunmaktadır (Fotoğraf. 8). Buradan erişilen dar bir giriş mekânından sonra ileri doğru apsis yanından tarihi bir metal kapı aracılığıyla kilisenin yan mekânına geçiş sağlanabilmektedir. Bu kapı, fotoğrafta görülen ve artık mevcut olmayan metal kapı kanatları ve ana girişteki büyük boyutlu metal kapıyla benzerlik arz etmektedir.

Bu giriş mekânından kuzeye doğru açılan bir kapı ise önceleri bir tür aydınlık olduğu izlenimi uyandıran, kuzeyine örülen bir duvarla merdiven kovası haline getirilen mekâna açılmaktadır (Fotoğraf. 9). Bu mekâna bakan ve yine bazıları örülerek kapatılmış bulunan çeşitli kapı/pencere açıklıkları



Fotoğraf 8. Ahşap kapı.



Fotoğraf 9. Merdiven Kovası.





Fotoğraf 10. Bağdadi duvar ve yeni döşeme.



Fotoğraf 12. Teras.



Fotoğraf 11. Çatı arası.

gözlemlenmektedir. Üç kat yükselen niteliksiz metal merdiven, kilisenin kuzeyinde yer alan yan mekânın ikinci katında bulunan odalar silsilesine erişim sağlamaktadır. Burada yakın zamanda yenilediği izlenimi yaratan ahşap yer döşemeleri ve bağdadi duvarlarda yer yer dökülmüş çok katmanlı sıvalar dikkat çekmektedir (Fotoğraf. 10). Bunlardan bir tanesinden açılan bir kapıyla kilisenin ana tonozunun üzerinde bulunan penceresiz bir tavan arasına geçiş yapılabilmektedir (Fotoğraf. 11). Burada sınırlı bir alanda döşeme varken geri kalan kısımda dışbükey şekilde kiliseyi örten tonozun üst kısmı izlenebilmektedir. Oda silsilesinin en doğu ucunda (İstiklal Caddesi'ne en yakın kısım) ufak bir çan kulesine erişimi sağlayan terasa çıkılmaktadır (Fotoğraf. 12).

Terasın doğu cephesine hâkim bir unsur olan ufak çan kulesi de doğu ve batı ve kuzey cephelerinin tamamı gibi çimentolu bir sıva ile örtülmüştür. Kulede ahşap elemanlara asılı üst üste iki çan bulunmaktadır. Küçük hasarlara rağmen hala işlevlerini sürdürebilen çanlardan üsttekinde Latince bir yazıt alttakinde ise kilisenin adı olan "Santissima Trinità" (pek kutsal Teslis) ifadesi bulunmaktadır (Fotoğraf. 12a). Kabartma yazıda çift "S" yerine tek "S" kullanılarak bir yazım hatası yapılmıştır.

Ana cephe üzerinde, ibadethaneye giriş sağlayan tarihi metal kapının kuzeyindeki kapı kanatları da yine metaldir.



Fotoğraf 12a. Çan.

Tarihi ve görece daha ufak olan bu kapıdan ibadethanenin kuzeyinde, tüm yapı boyunca ana mekân olan nefeye paralel uzanan mekânlar dizisine girilmektedir (Fotoğraf. 13). Buradan iki ayrı kapıyla ibadethaneye geçiş yapılabilmektedir. Bu mekânlardan bir tanesinde tek parça mermerden oymuş bir su haznesi bulunmaktadır (Fotoğraf. 13a). Duvardaki derin bir niş içerisinde yine mermer bir kaide üzerine konumlandırılmıştır.

İlk mekândan ise üst kattaki lojman olarak kullanılan bölüme çıkış vardır (Fotoğraf.13b). Taş bir merdivenle ulaşılan bu katın yer döşemesi kısmen metal olarak yenilenmiş bu sayede yapının ana cephesinde (kapının üzerinde) bulunan birime ve oradan da kilisenin ahşap galerisine geçiş olanağı muhafaza edilmiştir. Merdivenin hemen ilerisinde ise görevli lojmanı olarak kullanılan iç içe iki birim mevcut-





Fotoğraf 13. Zemin kat yan mekân dizisi.



Fotoğraf 13a. Mermer hazne.

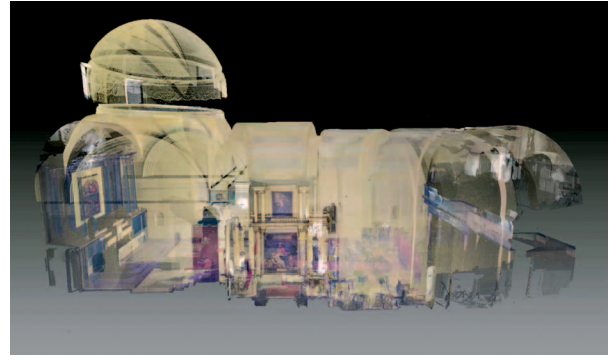


Fotoğraf 13b. Yan birimlerden üst kata çıkış.

tur. Bunların tonozlu olduğu tahmin edilen örtüleri, niteliksiz, modern tavan panelleriyle gizlenerek, mekânların etkisi farklılaştırılmıştır.

Bir üst kattaki mekânlara buradan var olan bağlantı merdiveni, kapıların kullanılmaz hale getirilmesiyle kopar-

<sup>1</sup> IHS harfleri Katolik geleneğinde genellikle Latince Iesus Hominum Salvator (İsa İnsanların Kurtarıcısı) ifadesinin kısaltması olarak anlanmaktadır.



Fotoğraf 14. İbadethane.



Fotoğraf 15. Ana sunağa geçiş.

ılmıştır.

**Kilisenin İç Mekânı:** Kilisenin, boyutları 24.30m x 7.70m, toplam yüzeyi 187m<sup>2</sup> olan ana ibadet alanını, uzunlamasına gelişen ve görsel açıdan bütünlük içinde tasarlanmış tek bir mekân (nef) belirlemektedir (Fotoğraf. 14). Burası temel olarak, ibadete katılanların oturduğu daha uzun mekân ile ana sunak önündeki özel bölümden oluşmaktadır. Uzun kısmın tümünü kavrayan yüksek bir tonoz örtüsü bulunmaktadır; sunak önü mekânı ise öncelikli konumuna uygun olarak bir kubbeyle değerlendirilmiştir. Yapının nispeten mütevazı ölçülerdeki oturma alanı kubbenin yerleştiği bölgenin kuzey ve güney doğrultularına, planda haç biçimini verecek veya en azından bunu ima edecek içerikte açılmasını önlemiş olmalıdır. Tonozla örtülü alandan kubbeli sunak bölümüne iki basamak üzerinden yükselerek ulaşılmaktadır. Görsel beraberlik içinde olan bu iki alanı bir korkuluk (balustrad) ayırmaktadır.

Bu korkuluğun orta bölümünde, korkulukla aynı yükseklikte çift kanatlı bir ahşap kapı bulunmaktadır. Kanatlardan birinin üzerinde yıldız boya ile belirginleştirilmiş kabartma haç işareti ve altında kısmen hasarlı IHS<sup>1</sup> harfleri yer almaktadır (Fotoğraf. 15).

Büyük tonoz, üç “tonoz kemeri” ile inşa edilmiştir. Bu üç kemer güçlü bir ifade içinde değildir, ancak tonozlu mekânın ana sunak bölümüne açıldığı yerde, karşılıklı duvarlardan taşan ayakların taşıdığı çok daha baskın bir dördüncü kemer yer almaktadır. Ana sunak alanını 6 m çapında bir kubbe örtmektedir (Fotoğraf. 16). Kubbeye geçiş, pandantiflerle sağlanmıştır. Kubbe, çokgen planlı bir kasnak üzerinde yüksel-





Fotoğraf 16. Ana sunak üzerinden kubbeye bakış.

mektedir; kasağın yüksekliği iç mekâna yeterli doğal ışık sağlayacak pencerelerin açılmasına izin verecek ölçülerdedir.

Tonozlu ana hacimde karşılıklı duran iki sunak ile kubbeli mekânda yer alan aynı boyutlardaki ana sunak, birer “mobilya” karakteri taşımakla birlikte, oransal ilişkileri nedeniyle tüm kilise mekânını üslup ve mimari hareket açısından belirleyebilecek değerdedir (Fotoğraf. 17). Diğer bir deyişle bu üç sunak, kiliseye mimari üslup kazandırmaktadır. Bunların arasında ayrıntıda bazı farklar olmasına rağmen sütunlu düzenlemeleri, kilisede “eksik” olan ritmik mimari zenginliği sağlamaktadır. Tonozlu bölümde karşılıklı duran sunaklarda ikili sütunlar ortada bir



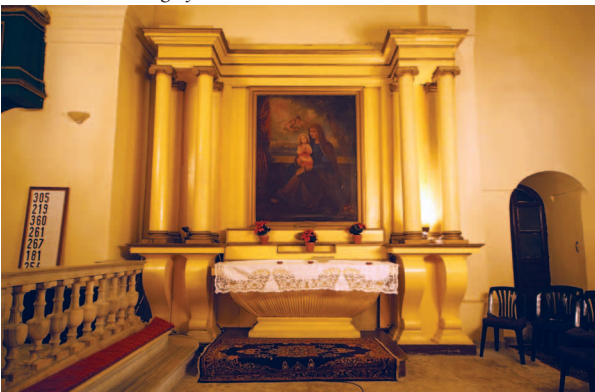
Fotoğraf 19. Sunak.



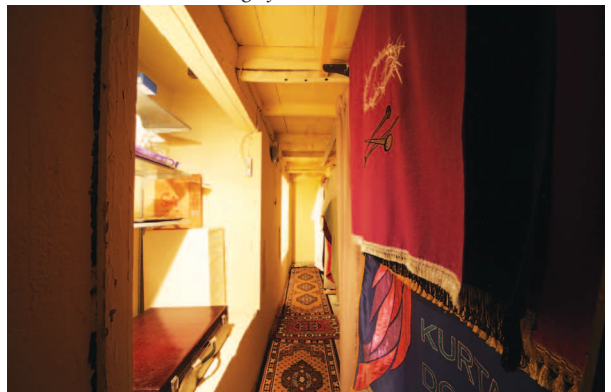
Fotoğraf 17. Galeri üzerinden ana mekân.



Fotoğraf 20. Ana sunak.



Fotoğraf 18. Sunak.



Fotoğraf 21. Ana sunağın arkası.

pano alanı bırakacak şekilde birbirinden ayrı yerleştirilmiş, ancak mimari düzeni sağlayacak "kiriş" sıraları ile üst kısımda birleştirilmiştir. Sunakların mimarisinde sütunlar yüksekçe bir alt kısma oturmaktadır. Attika-İyon tarzı kaideler üzerinde sütun gövdeleri yükselmekte, bunlar dört yöne bakar şekilde tasarlanmış volütlü başlıkları taşımaktadır. Mimari; arşitrav, friz ve konsollu bir saçak sırasıyla tamamlanmaktadır. Öne çıkan sütunlara, arka planda aynı nitelikte pilasterler eşlik etmekte, ortadaki pano alanı da ayrıca iki yarım sütunla vurgulanmaktadır.

Roma mimarisinde izlenebilen ve Rönesans'la başlayarak tüm neo-klasik çağlarda yorumlanan bu düzenleme, bir geçiş/giriş veya bir zafer kemeri mimarisini yorumlayarak bu mekâna aktarmış olmaktadır.

Apsis yönünde sağ tarafta bulunan sunakta (Sunak 1) yivsiz sütun ve pilasterler yer alırken sunak masasının kaide bölümü yivlerle hareketlendirilmiştir. Sütun çiftleri yerden bir metreyi aşkın yüksekliğe ulaşan konsolların taşıdığı platformlar üzerinde yer almaktadır (Fotoğraf. 18).

Bunun karşısında bulunan sunakta ise (Sunak 2) sütunların yer aldığı platformlar, yere kadar aynı kütleyi koruyarak inen prizmatik unsurlardır (Fotoğraf. 19). Bunların üzerinde hafif içeri çökük orta alanlar oluşturulmuş, bunlar varaklanmış kabartma süsleme dizileriyle çerçeve içine alınmıştır. Bu alanlar yine özgün hallerinde altın varaklı olduklarını düşündürtecek yıldız boyalı kabartma alçı süslemelere ayrılmıştır.

Bu sunağın yivli olan sütun ve pilasterlerine karşın ortadaki kaide bölümünün yüzeyi bezemesiz olarak bırakılmıştır. Pilasterlerin kaide ve başlıklarına 2/5'lik mesafede rölyefli yatay süsleme bantları eklenerek dikeylik kesintiye



Fotoğraf 22. İbadethaneyi örten tonoz ve kubbe.



Fotoğraf 23. Eski fotoğrafta ana sunak ve çevresi.

uğratılmıştır. Bu bantlar da yıldız boyalıdır.

Bu sunağa çok benzer bir tasarım kubbeli mekanda bulunan ana sunağın (Sunak 3) mimarisi için de geçerlidir (Fotoğraf. 20). Ancak hiçbir unsurunda yiv bulunmamaktadır. Sütun başlıklarının yaprak ve volüt biçimlenmesi ile koyu renkli anlayış (yapıldığı dönemdeki renk tercihleri konusunda kesinlik bulunmamaktadır), neo-klasik eğilimin tanımlı ve tutarlı bir dalı olan Fransız Ampir stilini çağrıştırmaktadır. Kompozisyonu taçlandıran ışınlı güneş motifi de bu etkiyi güçlendirmektedir. Tümüyle ahşap malzeme ve alçı süslemeden ibaret olan diğer sunakların aksine sadece bu sunakta sütunların altına denk gelen taşıyıcı unsurlar duvar örgüsü olarak inşa edilmişler, geri kalan kısımlar yine ahşapla sürdürülmüştür. Sütun kaidelerinin hemen üst hizasında yer alan bezemelerin sütunları sadece ¼ oranında çevrelemesi ve sütunların arka bölümlerinin tümüyle özensiz bırakılmış olmasının maddi kaygılara da işaret etmesi olasıdır.

Bu sunakta sağ ve soldan birer kapıyla sunağın arkasına geçiş mümkündür. Buradaki "gizli" bölmede iki tane de geniş dikdörtgen niş bulunmakta, hem sunağın iç kısmı hem de nişler litürjik eşya için depo ve din adamları için hazırlanma odası görevi görmektedir (Fotoğraf. 21).

Karşılıklı sunakların bulunduğu alanı örten tonozun iç yüzeyinde ise kemerlerin böldüğü alanlarda bezeme panoları görülmektedir (Fotoğraf. 22). Bunlarda da yine ilk örnekleri Yunan- Roma mimarisinde bulunabilen ve Rönesans ile onu izleyen dönemlerde de yaygın biçimde uygulanan sarmal dallı motifler neo-klasik etkiye katkıda bulunmaktadır. Bu kabartmalı bezemelerde orijinal olanların miktarının, bir



Fotoğraf 24. Ana avize.



Fotoğraf 25. Kapı yönündeki galeri.





Fotoğraf 26. Giriş mekânı.



Fotoğraf 27. Eski fotoğrafta giriş yönüne bakış.

diğer araştırmacının 20 yıl kadar önce aktardıklarına (Hançer 1996: 187) oranla çok kısıtlı olduğu izlenimi uyanmaktadır.

Kubbeli bölümde apsis yönünde sağ tarafta, yukarıda söz edilen balkon göze çarpar. Eski fotoğraflarda ve yerinde yapılan incelemede bu balkonun sadece simgesel değil işlevsel olarak orada bulunduğu, yan hacimlerin orta katından buraya geçiş olduğu anlaşılmaktadır (Fotoğraf. 23). Günümüzde lojman olarak kullanılan odadan, buraya bağlantının ortadan kaldırıldığı gözlemlenmektedir. Bu balkon/loca ve apsis yönünde solda bulunan piskoposluk tahtı karşı karşıya olacak şekilde konumlandırılmışlardır.

İç mekânda hala işler vaziyette tarihi avizeler de dikkat çekmektedir (Fotoğraf. 24). Bunların elektrik kablolarının dışarıdan fark edilir biçimde ve özensiz şekilde yapılmış olmasından, önceleri elektriksiz olarak kullanılan aydınlatmanın daha sonra uyarlandığı izlenimi doğmaktadır. Muhtemelen mumla kullanılmak üzere planlanmış aydınlatma aksamında uzaktan yapılabilen incelemede havagazı kullanılmış olma ihtimalini uyandıran boru türü unsurlar gözlemlenmemiştir.

Ayrıca üst kotta, sağ ve solda, kancalı ve kıvrık formdaki iki metal askıda birer avize bulunurken artık bu aksam işlevsiz kalmıştır (Fotoğraf. 17).

Ana kapı yönüne doğru bakıldığında ise içeride ana kapının üzerinde tüm cephe genişliğince uzanan ahşap galeri ile karşılaşılır (Fotoğraf. 25). Buraya geçiş sadece yan bölümün orta katında ana cephe tarafında bulunan odadan mümkün olmaktadır. Mermer taklidi boyalı ahşap sütunlar

üzerinde yükselen bu galeride de hâkim renk olarak ana sunaktaki koyu tonlu yeşil kullanılmıştır ve üzerinde sınırlı alanlarda yıldız boyalı bezemeler yer almaktadır. Ana cephenin kemerli pencereleri de bu galeri hizasında yer almakta, metal pencere kanatlarına buradan erişim sağlanmaktadır.

Galerinin altında oluşan alçak tavanlı birim ibadethanenin ana girişinin önünde bir hazırlık mekânı da oluşturmaktadır (Fotoğraf. 26). Eski fotoğrafların incelenmesinden, çift kanatlı bir kapı ile doğrudan mekâna giriş yapıldığı gözlemlenirken (Fotoğraf. 27), son yıllarda yapılan bir eklemeyele kapıyı ana mekândan görünmez kılan ince bir duvar yerleştirilmiş ve kapı bunun kuzey yönüne aktarılarak, giriş esnasında ibadethanenin doğrudan kavranması mümkün olmaktan çıkarılmıştır.

**Sunaklardaki Tablolar:** Yapı içerisinde sadece üç sunak üzerinde kutsal sahneler yansıtan tablolar bulunmaktadır. Tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılmış olan bu eserlerin hiçbirinde görünür şekilde imza veya başka bilgi verici işaret gözlemlenememektedir.

Sunak 1'deki kompozisyon 218x175 cm. boyutlarındadır. Kompozisyonu "Meryem'in Eğitimi" konulu olarak değerlendirmek mümkündür. Ön planda, konunun başlıca figürleri olan Azize Anna ve kızı Meryem hayali bir manzara aracılığıyla sonsuzluğa açılan bir balkon izlenimi yaratan yarı kapalı bir mekânda yer almaktadırlar. Yapı büyük blokları kesme taştan yapıldığı izlenimini vermektedir. Balkon korkuluğu sayılabilecek ve bel hizasına değin yükselen alçak duvar hayli derinlik sahibidir ve üzerine (sadece algılanmasına olanak verecek şekilde en altında boşluk bırakarak tümüyle kırmızı bir kumaşa sarılı) yivli bir sütun yerleştirilmiştir.

Tabloda Anna ve Meryem manzaradan hiç habersizmiş gibi tümüyle içeri kapanık şekilde bulunmakta, yalnızca kilisenin iç mekânına (tablonun izleyicisine) yönelik şekilde durmaktadırlar. Anna, sağ koluyla çocuğunun oturabileceği şekilde bir destek oluşturmuş, hem de sağ eliyle onu tutmaktadır. Çocuk Meryem ise annesinin kolunda otururken dua eder şekilde ellerini birbirine yaklaştırmış ve hafifçe yukarı doğru bakar durumdadır. Annesi ise onu izlemektedir ve diğer elinde ikisinin de bakmadığı, izleyiciye de doğrudan yönelmeyen bir kitabı açık tutmaktadır.

Resmin arka planında ise çok yakında, hemen balkonun dışında yana, aşağı ve yukarı doğru sahnenin dışına taşan görkemli bir ağaç bulunmakta, bunun dışındaki doğal öğeler son derece geri planda yer almaktadır. Bunlar göl izlenimi veren geniş bir su birikintisi, bunun önündeki kara parçasında tek başına duran ve gövdesi ikiye ayrılarak yükselen bir ağaç ve en geri plandaki birden fazla tepe ve dağ sırasıdır. Tüm bunların üzerinde ise gökyüzünde en yukarıda, silik bir şekilde tanrısal müdahaleyi simgeleyen figürün sahnenin merkezine yönelimi ile bununla anne-kız arasında iki melek bulunmaktadır. Meleklerden biri elinde bir çift gül diğeri ise uzun sapıyla da belirginleşen bir zambak tutmaktadır.

Bütün bunlardan bağımsız konumlandırılmış olarak, tablonun en alt sağ köşesinde ise zengin bir çiçek kompozisyonuna yer verilmiştir.

Sunak 2'deki tablo da 218x175 cm. boyutlarındadır. Bu eser Meryem'in yedi acısını betimleyen bir kompozisyon içermektedir. Batı sanatında yoğun olarak karşılaşılan "Meryem'in Acıları" tabloları arasında gözlemlenen bir tipin genel özelliklerini arz etmektedir. Hz. İsa'nın cansız bedeninin yanında ona edilen eziyetleri temsil eden çivi, çekiç, kerpeten gibi nesnelere yerde dururken, başında da, tablonun odağını oluşturur şekilde vücuduna yedi kılıç saplanmış halde ve acılı ifadesiyle Hz. Meryem bulunmaktadır. Meryem'in yaşamında bu yedi kılıçla temsil edilen anlar şunlardır: Meryem'in Şimon'un kehanetini kabullenmesi, Yusuf ve İsa ile Mısır'a kaçışı, oğlunu mabette unutmaması, Golgota yolunda oğlunu görüşü, oğlunun haça gerilişine şahit oluşu, İsa'nın haçtan indirilişi ve cenazesinin mezara yerleştirilişi (Ball 2003: 525).

Apsis bölümünde, Sunak 3'teki resim ise 240x150 cm. boyutlarındadır. Vatikan Müzeleri'nde bulunan ve üst bölümü Giulio Romano, alt kısmı ise Giovan Francesco Penni'ye ait olan Madonna di Monteluce (Meryem'in Taçlandırılması) kompozisyonunun bir kopyasıdır. Kompozisyonun üst kısmında Hz. İsa meleklerin arasında Hz. Meryem'i taçlandırmakta, alt bölümde ise şaşkınlık ifadesiyle çeşitli yönlerde bakan havarilerin arasında içinde cenaze bulunmayan, sadece Hz. Meryem'in lekesizliğini simgeleyen zambakların açtığı, üzeri kapaksız mezar bulunmaktadır. Tablonun orijinalinde üst kısım yarım daire kemer şeklinde olduğu için kopyasının yerleştirildiği sunakta en üstte sağ ve solda boşluklar doğmuş, burada ahşap ince panellerle dikdörtgen formuna tamamlamalar yapma yoluna baş vurulmuştur. Bu iki ek yüzeye yaldız boyalı hafifçe kabartmalı harflerle Dante'nin İlahi Komediya üçüncü kitap (Cennet) XXXI-II. Cantò'nun başlangıcındaki ikinci ve üçüncü mısraları (son sözcükte bir imla hatasıyla) yerleştirilmiştir. Dante mısralarındaki içeriği, Aziz Bonaventura'nın aşağıdaki övgüsünde (Laus Beatae Virginis Maria) Hz. Meryem'i "en alçak gönüllü ve en yüksek" olarak kasıtlı şekilde iki zıt kavramla tanımlayan ifadelerden benimseyerek derlemiştir:

*Te, qua numquam humilior / In creaturis legitur / Fuisse nec suavior / Et propter hoc sublimior / Esse nulla te noscitur* (Lamata 1596: 495). Dizelerin Türkçe karşılığı şu şekilde önerilebilir: *Yaratılmışlar arasında senden mütevazısı ve zarifine değinilmemiştir, işte bunun için senden daha yücesi de bilinmemiştir. Bonaventura'nın bu dizelerindeki içeriği Dante Clairvaux'lu Aziz Bernard'a yakıştırmak suretiyle resmin üzerindeki dizelere dökülmüştür* (Sapegno 1987: 415). Metin, Hz. Meryem'e yöneltilen bir duanın ilk üçlüğünden ilk satırın atılması ile elde edilen iki mısra halinde kendini göstermektedir:

*Umile ed alta più che creatura, termine fisso di eterno consiglio* (tüm yaratılmışlar arasında en alçak gönüllü

ve en yükseği, ilahi iradenin referans noktası) sözleriyle Meryem'in tanımlaması yapılmaktadır. Tablonun orijinalinde bulunmayan bu metin tabloya eklenerek özgün bir bileşim ortaya çıkartılmıştır.

Eser hem önemli bir İtalyan Rönesans dönemi tablosunun sadık kopyası olması hem de (din içerikli olsa bile) aslen bir edebiyat eserinden alıntı olan mısralarla tamamlanması İstanbul'daki kiliselerde görülen örnekler arasında sıra dışı hale getirmektedir.

**Yazıtlar:** Yapıda mevcut iki adet yazıt gözlemlenebilmektedir. Bunlardan bir tanesi koro bölümünde ve Piskopos tahtı ile ana sunak arasındaki duvarda, yerden 165 cm. yükseklikte bulunan mermer levhadadır (Fotoğraf. 28). Levhanın boyutları 94x76 cm'dir.

Birden fazla yazım hatasının levhanın tamamlanmasından sonra düzeltilmeye çalışıldığı kolaylıkla gözlemlenen Latince metin şu şekildedir:

Türkçe çevirisi şu şekilde özetlenebilir, *Yüce Tanrı'ya, En kutsal teslisin bu mabedi elim bir yangın felaketiyle tahrip*

D O M  
 TEMPLUM HOC SANCTISSIMAE TRINITATIS  
 QUOD  
 DIRA OLIM INCENDII CALAMITATE EVERSUM  
 ADJUTRICE OPERA UTRIUQUE EXCELLENTISSIMI  
 CAESAREO REGIA APOSTOLICAE MAJESTATIS AD PORTAM  
 OTTOMANAM INTERNUNTII  
 L. BARONIS DE HERBERT RATHKAEL  
 ET  
 SUI DEINCEPS IN HAC DIGNITATE SUCCESSORIS  
 L. BARONIS IGNATII DE STURMER  
 INCLYTI ORDINIS DIVI STEPHANI COMMENDATORIS  
 AB  
 AUGUSTISSIMIO ROMANORUM IMPERATORE FRANCISCO I  
 DONO SIBI TRADITUM  
 S. DE PROPAGANDA FIDE CONGREGATIO ACCEPIT  
 SUISQUE SUMPTIBUS REEDIFICARE JUSSIT  
 FV. JO. BAP. FONTON ORD. MIN. S. FRANCISCI CONV.  
 ARCH. MARCIANOPOLEOS ET  
 BYZANT. ECCL. VIC. APOST.  
 ADDITIS UL. TRA. UB. REQUISITUM SUBSIDIIUM  
 ET PROPRIIS SUIS  
 ALIISQ. A. FIDELIUM PIETATE  
 CORROGATIS IMPENSIS  
 MDCCCXV

*olduğunda Osmanlı İmparatorluğu nezdindeki kraliyet elçisi Baron Herbert Rathkael ve ardından bu yüksek makamdaki halefi Baron Ignatz Lorenz Freiherr von Stürmer'in çabaları ve Romalılar'ın Yüce İmparatoru Franz I'nin talimatı ile İmanı Yayma Teşkilatı'na bağışlanmış ve Fransisken tarikatı mensubu Papalık Vekili J.B. Fonton'un da yaptığı çağrıyla inançlılardan temin ettiği ek imkanlarla yeniden inşa ettirilmiştir; 1815.*

İbadethaneye paralel kuzey mekânın bir duvarında bulunan Ermenice yazıt ise yerden 80 cm. yükseklikte ve 90 x



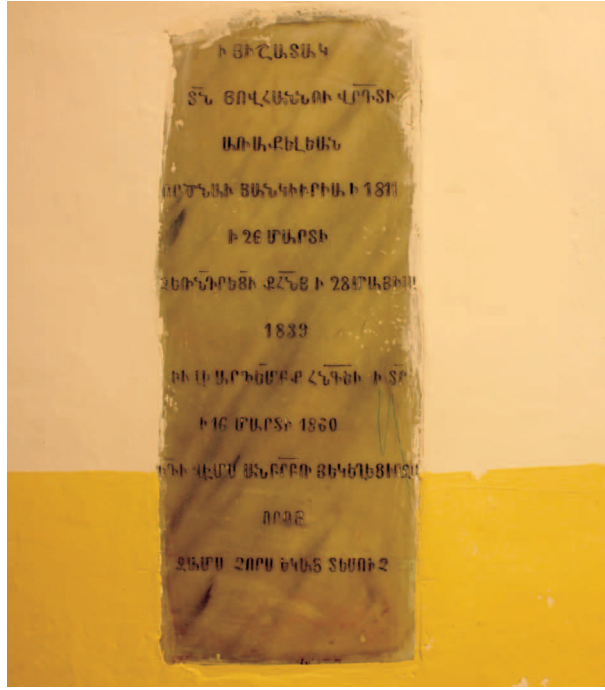


Fotoğraf 28. Latince levha.

35 cm. boyutlarındadır (Fotoğraf. 29).

Bu kitabenin içeriği Çolakyan tarafından Fransızcaya aktarılarak, yayınlanmıştır (Tcholakian 1998: 163) ve Başrahip Hovhannes Arakelian'ın anısına, yaşamından önemli tarihleri içermektedir: *Ankara'da 26 Mart 1811'de doğdu, 28 Mayıs 1839'da rahip oldu ve birçok hizmetinden sonra 16 Mart 1860'da Tanrıya çağırıldı; dört yıl yöneticiliğini yaptığı bu kilisenin sessiz taşlarının altındadır.*

Sonuç olarak İstanbul, Beyoğlu'nda, İstiklal Caddesi üzerinde bulunan Surp Yerrortutyun Katolik Ermeni kilisesi Tanzimat öncesi Osmanlı kiliselerini genel özellikleriyle yansıtmakta, ve bu haliyle gayet mütevazı ancak çok özel bir yapı olarak kendini göstermektedir. Hem farklı cemaatlerin çeşitli tarih dilimlerini yansıtıyor olması, kentnin Katolik Katedrallığı gibi önemli bir işleve uzun yıllar ev sahipliği yapmış olması, hem de bulunduğu bölgede belgelenebilen en eski Osman-



Fotoğraf 29. Ermenice levha.

lı dönemi yapı unsurlarını da barındırıyor olmasıyla büyük önem arz etmektedir. İbadethane olan ana mekânında üslup olarak batı resmini yansıtan ve yine İstanbul kiliseleri içerisinde ünik temaları yansıtan sanat eserlerinin bulunması da yapının bir diğer dikkate değer özelliğidir. Hem mimari hem de sanatsal unsurları iyi korunmuş ve sınırlı müdahaleyle uzun süre nesiller boyunca muhafaza edilebilecek durumdadırlar. Bitişik parseldeki Societâ Operaia İtalyan İşçi Cemiyeti (Garibaldi) binasında yapılan çalışmalar sırasında izleri bulunan geç Roma ve erken Bizans nekropolünün (Fotoğraf. 30) bu parselde devam etmesi olasılığı da dikkate alındığında, yapının kendisinin ve içindeki eserlerin yanında, tüm yapı adasının yapılacak çalışmalarla Beyoğlu tarihi hakkındaki araştırmalara birçok yenilik katacağına kesin gözüyle bakılabilir.



Fotoğraf 30. Komşu parseldeki Roma imparatorluk dönemi mezarı.

## Kaynakça

- Alessio 1926: E. Dalleggio d'Alessio, Recherches sur l'histoire de la latinité de Constantinople, *Echos d'Orient*, C.25 No.143, s. 314.
- Ball 2003: Ann Ball, Seven Sorrows of Mary, *Encyclopedia of Catholic Devotions and Practices*, Huntington, s.525.
- Belin 1894: François Alphonse Belin, *Histoire de la Latinité de Constantinople*, Paris.
- Beydilli 1995: Kemal Beydilli, *II. Mahmud Devri'nde Katolik Ermeni Cemaati ve Kilisesi'nin Tanınması (1830)*, Harvard Uni.
- Biskupski 1968: Ludwik Biskupski, *L'origine et l'histoire de la représentation officielle du Saint-Siège en Turquie (1204-1967)*, İstanbul.
- Bono 2015: Salvatore Bono, Da Salamanca a Varsavia: Processioni di schiavi europei riscattati (1508-1830), *Mediterranea - ricerche storiche - XII - Ağustos 2015*.
- Bozkurt 1989: Gülnihal Bozkurt, *Alman-İngiliz Belgelerinin ve Siyasi Gelişmelerin Işığında Gayrimüslim Osmanlı Vatandaşlarının Hukuki Durumu (1839-1914)*, Ankara.
- Carbognano 1794: Cosimo Comidas de Carbognano, *Descrizione Topografica dello Stato Presente di Costantinopoli*, Bassano.
- Deslandres 1903: Paul Deslandres, *L'Ordre des Trinitaires pour le Rachat des Captifs*, Toulouse.
- Dwight 1915: H. G. Dwight, *Constantinople Old and New*, New York.
- Fraze 2009: Charles A.Fraze, *Katolikler ve Sultanlar Kilise ve Osmanlı İmparatorluğu 1453-1923*, İstanbul, s. 192.
- Hammer 1838: Josef von Hammer, *Histoire de L'Empire Ottoman*, c. 12, Paris. bu den uzaklaştırılmıştır. müş ve açen Odakule pasajında bulunan reklam panolarıyla örtülü duvar ile tümüyle görünmez hal alışpabu den uzaklaştırılmıştır. müş ve açen Odakule pasajında bulunan reklam panolarıyla örtülü duvar ile tümüyle görünmez hal alışpa
- Hançer 1996: İlmon Hançer, *Galata ve Perâdaki Ermeni Kiliseleri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Kurtaran 2006: Uğur Kurtaran, (*Nemçelu Ahidnâmesi*, 59/3: 185-191'den aktaran) *Osmanlı -Avusturya Diplomatik İlişkileri (1526- 1791)*, Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Tokat.
- Lamata 1596: Franciscus Lamata (ed.), *Sancti Bonaventurae ex Ordine Minorum S.R.E. Episcopi Card. Albanen. Eximii Ecclesiae Doctoris Operum*, c.6, Roma.
- Sapegno 1987: Natalino Sapegno (ed.), *Dante Alighieri La Divina Commedia, Paradiso*, Floransa.
- Tcholakian 1998: Hovhannes J. Tcholakian, *L'Eglise Armenienne Catholique en Turquie*, İstanbul.
- Tuğlacı 1991: Pars Tuğlacı, *İstanbul Ermeni Kiliseleri*, İstanbul.